

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

L'INCOMPREHENSIBLE DANS LE TAPIS

OU

LE DESIR DU TEXTE

(Sur Henry James)

Tout lecteur d'Henry James est nécessairement frappé par la fuite du sens que mettent en scène les œuvres de ce dernier. La grande majorité de ses textes repose explicitement sur un certain goût du mystère, mais d'un mystère jamais élucidé - au point que l'on pourrait dire, sans crainte de se tromper, que James emblématise à lui seul l'expérience littéraire de l'incompréhensible. Cette expérience, il la chérit, la cultive, jusqu'à la mettre en abyme dans plusieurs de ses nouvelles. Si le cas le plus évident reste bien sûr celui de *The Figure in the Carpet* (*L'Image dans le tapis*), où s'affrontent expressément écrivains et critiques, aux prises, comme nous lecteurs, avec la résistance infinie du texte, *The Beast in the Jungle* (*La Bête dans la jungle*) ou *The Turn of the Screw* (*Le Tour d'écrou*)¹ exploitent avec le même bonheur les failles de la représentation. Tout concourt ici à faire explicitement de l'incompréhensible le point focal de l'écriture. On s'aperçoit alors, à travers le corpus jamesien, que c'est peut-être l'ensemble de la littérature qui réclame d'être ainsi motivée : ce qui nous fait lire, comme ce qui nous fait regarder une œuvre d'art, c'est cela même qui ne cessera de nous échapper, nous obligeant à formuler des questions partout où nous pensions posséder des réponses.

Pour rendre possible ce renversement, James ne cesse d'abord d'articuler pulsion scopique et opacité du réel. Il oblige le lecteur à s'apercevoir que plus il en voit moins il en sait, et que plus il en sait moins il peut comprendre. C'est dans *In the Cage* que l'on trouve sans doute la meilleure formulation de ce que l'on a pu nommer, après

¹ D'autres textes de James mériteraient bien sûr d'être abordés ici, comme *The Aspern Papers* auxquels la plupart des lignes qui suivent pourraient aussi bien s'appliquer. Pour des raisons de commodité, mais aussi pour ne pas risquer de trop généraliser des conclusions nécessairement limitées, ces pages se focaliseront surtout sur les deux premières œuvres citées.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

Georges Didi-Huberman et dans un tout autre contexte, le « paradoxe du regard² » :

“But if nothing was more impossible than the fact, nothing was more intense than the vision³.”

Il y a en fait un lien logique entre l'évidence du réel et l'évidement du sens. Cet évidement n'est pas propre à l'univers de James, mais celui-ci l'amplifie, comme pour mieux le rendre sensible. Il utilise pour cela, de façon presque systématique, ce qu'il nomme “*the magnificent and masterly indirectness*”, grâce à laquelle une réalité n'est jamais donnée qu'à travers la vision d'un tiers, chargé de l'interpréter sans aucune chance de succès. Si bien que lorsque énigme il y a, chez James, c'est toujours d'abord une énigme pour autrui, c'est-à-dire pour le narrateur et/ou le personnage, et donc seulement en second lieu pour le lecteur qui en est entièrement tributaire. Au point qu'on a le sentiment que narrateurs et personnages jamesiens multiplient secrets et énigmes - qui ne sont tels que pour eux et par eux - pour nous faire croire qu'il nous est impossible de percer les uns et de résoudre les autres. Autrement dit, en nous obligeant à nous focaliser sur ce que Barthes appelait le « code herméneutique », ils *produisent* paradoxalement l'incompréhensible dans lequel baigne le texte.

I. Secrets et énigmes : du dévoilement comme incompréhension

Au premier regard, la majorité des œuvres de James donnent le sentiment d'être de pures machines (“*very mechanical matter*”, dit l'auteur à propos de *The Turn of the Screw*⁴), et des machines à créer du secret. Exemple est sur ce point *The Figure in the Carpet*. On se souvient que le narrateur de la nouvelle tente de découvrir le « secret » qu'il croit caché dans les romans de Vereker, double énigmatique de

² Georges DIDI-HUBERMAN, « La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, printemps 1987, p. 9-49 ; Arnaud RYKNER, « Marguerite Duras et le paradoxe du regard », in *Paroles perdues - Faillite du langage et représentation*, José Corti, 2000, p. 287-305.

³ Henry JAMES, *In the Cage*, chap. XII, *The Complete Tales of Henry James*, ed. by Leon Edel, vol. 10, Rupert Hart-Davis, 1964, p. 179. « Mais si rien n'était plus impossible que le fait, rien n'était plus intense que la vision ».

⁴ Lettre du 19 décembre 1898 à F. W. Myers, reproduite dans l'édition Norton, New York/London, 1966, p. 111.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

James s'il en est. Raillé par l'auteur, qui l'assure qu'il n'a pas été capable de voir, malgré ou à cause de son évidence même, l'idée (*idea*), le *point*, le truc (*trick*) qui relie toutes ses œuvres en en constituant « l'ordre, la forme, la texture » (*the order, the form, the texture*, III, p. 282⁵), ledit narrateur va d'abord s'attacher passionnément à traquer ce qui lui échappe dans les textes de l'écrivain. Il y renonce néanmoins assez vite, et passe le relais à son ami Corvick. Celui-ci, après avoir à son tour déclaré abandonner la partie et avoir quitté l'Angleterre, lui écrit un jour avoir pourtant trouvé la réponse (« Eurêka. Immense. »). S'étant fait confirmer sa découverte par Vereker en personne, il refuse cependant de la révéler, sauf à la femme qui le prendra pour époux. C'est logiquement avec une autre passionnée de Vereker, qui plus est elle-même écrivain, que Corvick se marie donc, pour mourir aussitôt... Le narrateur, interrogeant alors avidement la veuve, se heurte à son refus de dévoiler ce que Corvick lui a confié. Après avoir un temps caressé l'espoir d'épouser Gwendolen, et de recueillir enfin un secret qui ne se révèle semble-t-il qu'entre époux, il se fait malheureusement devancer par un confrère critique. Mais Gwendolen, ainsi remariée, meurt en couche - sans avoir appris à son nouvel époux ne serait-ce que l'existence du supposé secret.

Comme la plupart des œuvres de James, l'intrigue de *The Figure in the Carpet* a permis deux lectures aussi plausibles l'une que l'autre mais absolument contradictoires : soit Vereker s'est depuis le début moqué du narrateur, et aucune "*figure*" n'est à repérer dans le tapis de ses livres (Corvick ayant découvert la supercherie l'a entretenue, et sa veuve après lui) ; soit la "*figure*" existe bien, mais elle ne peut se révéler qu'à un petit nombre d'élus dont, comme lecteurs, nous restons de toutes façons exclus. Ce qui importe dans les deux cas, c'est que, entièrement livrés au regard du narrateur, nous voyons se multiplier dans le texte les références à un « secret » qui n'est pourtant, au dire de Vereker lui-même, qu'« un secret malgré soi » ("*secret in spite of itself*", III, p. 283). "*My work ?*" interroge l'écrivain ; "*Your secret. It's the same thing*", répond notre péremptoire mentor. Quand plus tard Corvick veut faire authentifier sa découverte par le principal intéressé : "*He found Mr Vereker*

⁵ Pour les citations de *The Figure in the Carpet*, la pagination renverra toujours au vol. 9 des *Complete Tales of Henry James*, ed. by Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1964.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

deliriously interesting and his own possession of the secret a kind of intoxication” (VII, p. 300). Plus tard encore, quand Gwendolen refuse de dire ce que son défunt mari lui a confié : “*It added at the same time hugely to the price of Vereker's secret*” (IX, p. 306). Si précieux semble être même ledit secret qu’il finit par faire corps avec la vie de la jeune veuve (“*Her secret was [...] her life*”, X, p. 31). Le narrateur va même plus loin dans cette direction, en évoquant très tôt un « message ésotérique » (“*esoteric message*”, III, p. 283), en cherchant des indices (“*a clue*”, *ibid.*) permettant de déterrer le trésor (“*the buried treasure*”, III, p. 285) constitué par le « secret » de Vereker et de ses œuvres. Autrement dit, tout est fait, dans le discours du narrateur, pour nous obliger à sombrer dans une dynamique du secret qui se heurte irrémédiablement à la dynamique inverse de l'impossible dévoilement. L'opacité s'accroît ainsi sans cesse au fil du texte.

Elle s'accroît même d'autant plus qu'on est un lecteur français, à la merci de traductions qui accentuent significativement l'effet produit – comme si le sens produisait son propre effet de perte ou d'effacement, incitant les traductions à l'amplifier démesurément. On ne s'étonne pas, de fait, de voir les traductions courantes⁶ rajouter du secret là où le texte n'en comporte pas, comme au chapitre VI où “*the great thing*” (p. 296) devient chez Canavaggia « le secret » (p.125) ou au chapitre X où la connaissance n'est plus que possession dudit secret (“*Did she know ?*”, p. 310 : « Connaisait-elle le secret », p. 143). L'idée de dévoilement remplace de même explicitement l'idée de surgissement, comme au chapitre VIII où “*utter [...] the unimagined truth*” se transforme en « dévoiler la vérité insoupçonnée ». L'énigme (chiffrée par nature) devient le maître-mot d'une quête dont on verra pourtant plus loin qu'elle est d'un tout autre ordre : ainsi prend-elle la place du « chat » qui métaphoriquement sort du sac, vraisemblablement pour mieux aveugler celui qui le laisse s'échapper (“*he had let the cat out of the bag*”, IX, p. 306 : « il avait dit le mot de l'énigme »).

Pour *The Beast in the Jungle*, le traitement du texte est encore pire, si l'on peut dire (bien qu'encore une fois l'on puisse penser que cela participe d'un piège tendu par l'œuvre elle-même, et dans lesquels les

⁶ James fait partie de ces auteurs dont l'œuvre a été connue assez tardivement en France dans des traductions très rarement renouvelées, quasiment uniques pour chaque roman ou chaque nouvelle (ainsi la traduction de Marie Canavaggia pour *L'Image dans le tapis*, celle de Marc Chadourne pour *La Bête dans la jungle* et celle de M. le Corbeiller pour *Le Tour d'écrou*).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

traducteurs, en totale empathie avec leurs sujets, se laissent volontiers tomber). A quatre reprises, la traduction française (Marc Chadourne, 1925 – reprise dans la collection courante « 10/18 ») rend l'idée de vérité (*truth*) par l'expression « mot de l'énigme » qui change radicalement les effets de sens : “ *never mentioned between them save as the real truth* ” (II, p. 366⁷) – littéralement : « jamais mentionnée entre eux autrement que comme la réelle vérité » - devient « jamais mentionnée entre eux autrement que comme ‘ le mot de l'énigme ’ ». De même, juste après, “ *She at least never spoke of the secret of his life except as ‘the real truth about you’* ” (II, p. 367) devient « Elle ne parlait jamais du secret de sa vie à lui autrement que comme du ‘vrai mot de l'énigme’ ». Au chapitre IV, “ *What he saw in her face was the truth* ” (p. 386) – littéralement : « ce qu'il voyait sur son visage était la vérité » - est traduit par « ce qu'il apercevait sur son visage n'était autre chose que le mot de l'énigme » (p. 199). Enfin au chapitre VI, “ *she served at this hour to drive the truth home* ” (p. 401) donne « c'était elle qui lui rapportait finalement le mot de l'énigme » (p. 220). Autrement dit, les traductions, en recouvrant systématiquement la vérité du manteau de l'énigme, inversent radicalement le fonctionnement interne des œuvres. Car loin de chercher à mettre en place une herméneutique (qui prétendrait découvrir ce qui se cache – et bien évidemment du *sens*) l'écriture jamesienne repose entièrement sur une attention rigoureuse portée à ce qui se montre.

On s'explique mal, de ce fait, la tendance des critiques – y compris des anglo-saxons qui n'ont à faire qu'aux versions originales – à appréhender la résistance du texte uniquement à partir d'une articulation entre code et décodage. Même ceux qui, comme Peter W. Lock ou Jean Perrot essaient d'y échapper⁸ sont pour ainsi dire happés par le démon herméneutique. Ainsi, le premier, dans une étude par ailleurs très suggestive et qui découvre effectivement des éléments essentiels de l'œuvre, ne peut s'empêcher de tomber dans ce qui me paraît être un piège de l'incompréhensible – que toute œuvre nous

⁷ Pour les citations de *The Beast in the Jungle*, la pagination renverra toujours au vol. 10 des *Complete Tales of Henry James*, ed. by Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1964.

⁸ Dans deux études aux titres par ailleurs tout à fait symptomatiques : respectivement « *The Text as Riddle and Force* » [le texte comme énigme et comme force] (*Nineteenth Century Fiction*, sept., 1981, XXXVI-2) et *Henry James. Une écriture énigmatique* (Aubier Montaigne, 1982).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

tend, mais que James cultive avec une perversité réjouissante. Lorsque Vereker évoque pour la première fois “*the figure in the carpet*”, le narrateur propose une solution qui rappelle la hantise de l'anagramme qu'Henri Meschonnic a pu repérer chez les commentateurs d'Apollinaire : il se demande en effet s'il n'y a pas chez Vereker “*some kind of game you're up to with your style [...] Perhaps it's a preference for the letter P ! [...] Papa, potatoes, prunes*” (III, p. 284)⁹. Ce à quoi l'écrivain se contente de répondre que le narrateur n'a pas trouvé la bonne lettre (“*he only said I had'nt got the right letter*”). Or Peter W. Lock prend cette réponse très exactement au pied de la lettre... persuadé que cette dernière existe bien, créant « un réseau suggestif de signifiants », et qu'il suffit de la découvrir. Pour ce faire, il note d'abord que lorsque Corvick lui annonce sa propre découverte, Gwendolen qui est sûre de la réalité de cette dernière cite Virgile : « *Vera incessu patuit dea* » (la déesse se reconnaît à sa démarche) – formule qui chez Virgile intervient lors de la rencontre entre Vénus et Enée. Aussitôt après, le narrateur évoquant le voyage de Corvick aux Indes s'exclame quant à lui :

“*But fancy finding our goddess in the temple of Vishnu*” (VI, p. 169)

« Dire qu'il est allé découvrir notre déesse dans le temple de Vichnou » (p. 125)

Un peu plus tard, évoquant le livre que Corvick préparait sur Vereker juste avant de mourir, il regrette qu'il ne l'ait pas terminé, car alors il serait devenu une sorte « de Van Dyck, de Velasquez de la critique » (“*a kind of critical Vandyke or Velasquez*”, VIII, p. 307). Enfin, arguant du fait que Vereker lui-même faisait de “*the figure*”, l'organe de la vie (“*the organ of life*”) de son œuvre, Lock conclut habilement que cet organe n'est autre que la « vulve », « source de vie, et, dans certains systèmes mythologiques, symbole de trésor caché, de savoir secret » (et le critique anglo-saxon renvoie ici curieusement au *Dictionnaire des symboles* français – paru dans la

⁹ Au passage, notons que Marie Canavaggia, en rajoute significativement dans les « p », lorsqu'elle traduit : « un jeu de style [...]. Peut-être une préférence pour la lettre P ! [...] Papa, pipe, pipeau » ; elle s'engouffre ainsi dans la solution avancée par le narrateur (qui n'est qu'un personnage parmi d'autres), et joue à fond le jeu du décodage (rendant *potatoes* par *pipe* et *prune* par *pipeau* pour faire sonner davantage la consonne évoquée).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

collection « Bouquins » -, comme si l'ésotérisme français était la solution). Bref, on l'aura compris, pour Peter W. Lock, la « bonne lettre » évoquée par Vereker ne peut être que le V qui commence son nom, qui se redouble dans la « Vulve », est chez Virgile, Vénus, Vichnou, Van Dyck, et Velasquez.

Bizarrement pourtant, l'ingénieux critique n'exploite guère sa trouvaille – comme si toute l'action réclamée par le texte se résumait précisément à la trouver - la découvrir, la déterrer. Qu'on me permette néanmoins de me réjouir, un temps, de ce résultat, en remarquant que toute la nouvelle semble, au moins pour une part, aller en effet dans le sens de ce V, vulvaire - triangulaire et féminin, vaguement castrateur et à coup sûr fortement sexualisé. Ainsi le texte revient-il à plusieurs reprises sur le fait que “*the figure*” n'apparaît peut-être « qu'aux époux, aux amants unis par le lien suprême » (“*Was the figure in the carpet describable only for husbands and wives – for lovers supremely united ?*”, IX, p. 138)¹⁰. Ainsi s'expliquerait également qu'après la mort de son ami le narrateur envisage sérieusement d'épouser sa veuve, pour, à son tour, avoir une chance de voir “*the figure in the carpet*”. On admettra dès lors sans peine le côté séduisant de la découverte de Lock. Mais on ne pourra s'empêcher de lui opposer la proposition inverse, formulée par Jean Perrot, et qui paraît au bout du compte tout aussi pertinente – renvoyant les critiques dos-à-dos et réduisant la lecture à un simple problème d'interprétation, ou plus exactement de *point de vue*. Repérant de continuels jeux de mots qui superposent deux registres de langue, Perrot suggère en effet que ce qui se cache en fait dans le tapis de Vereker pourrait bien n'être qu'un phallus. Le “*tip*”, tuyau, dard, bout, pointe, évoqué entres autres par les personnages de *The Figure in the carpet* coïncide à son tour avec « l'organe de vie » de Vereker. Mais la vulve laisse place au pénis... Et tout le problème est là : non pas dans la découverte, si c'en est une, de la perversité de l'écriture jamesienne (qui, en vérité, saute aux yeux), mais dans le simple remplacement d'un objet par un autre. Pour le dire autrement – et plus cavalièrement -, à force de vouloir saisir un objet (facilement réduit à un objet sexuel, certes présent mais qui fascine par trop le regard de qui s'y perd), la critique pourrait bien se mettre ledit sexe *dans l'œil* -

¹⁰ Voir également ce que dit Vereker, assurant d'abord le narrateur qu'« une femme ne trouvera jamais » puis que le mariage pourrait finalement l'aider à trouver (IV, p. 289).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

mais, sur ce point, nous aurons l'occasion de revenir. À partir du moment où l'on tente de donner un contenu à l'« image », de lui subsumer un objet, on ne peut que se laisser prendre à ce qui n'est sans doute qu'un véritable miroir aux alouettes.

Faut-il pour autant, en refusant de s'en tenir au trouble provoqué par l'œuvre, transformer un sens qui se dérobe en une signifiante absence de sens, qui finit elle-même par devenir le tout du sens ? Dès lors qu'on abandonne la quête d'une réponse, grande est en effet la tentation de récupérer du compréhensible à moindres frais en faisant du « secret » non un sexe ou un quelconque objet mystérieusement caché, mais l'écriture elle-même – l'œuvre dans sa façon de se soustraire à l'analyse. Cette tentation, c'est celle à laquelle succombe Sollers qui, le premier, se débarrasse avec désinvolture des questions posées par la nouvelle de James, en retournant pour ainsi dire le tapis concerné :

« La solution du problème qui nous est exposé n'est pas autre chose que l'exposition même de ce problème¹¹. »

C'est la solution que reprend Todorov trois ans plus tard :

« le secret de H.J. réside précisément en l'existence d'un secret [...]. Ce secret est par définition inviolable car il consiste en sa propre existence¹². »

Mais faire du « secret » son propre contenu, c'est en réalité ramener l'arrière-plan au premier plan, en aplatissant, en écrasant ce que tout le texte cherche au contraire à déployer dans l'espace de la représentation ; c'est manquer la dynamique du *dispositif*¹³ en tentant de le faire rentrer dans une simple *structure*. Si Lock cherchait à décoder le contenu d'un message que le texte serait sensé coder, si Perrot croyait apercevoir une nouvelle image en décadrant le langage à partir de ce qu'il présente comme de véritables anamorphoses linguistiques, Sollers et Todorov réduisent le problème à une

¹¹ Philippe SOLLERS, « Le secret », in *Logiques*, Seuil, 1968.

¹² Tzvetan TODOROV, introduction à *Maud-Evelyn* et *La Mort du lion*, Aubier Bilingue, 1971, p. 41 (Repris dans *Poétique de la prose*).

¹³ Sur la notion de dispositif, voir les articles de Philippe Ortel qui concluent respectivement le présent volume et celui consacré à *La Scène* (Paris, L'Harmattan, 2001).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

tautologie. Mais on voit bien que les trois pratiques se rejoignent dans leur façon de réduire en un tournemain l'incompréhensible du texte, pour mieux s'en débarrasser. Les seconds font *de* la structure ce que les premiers voient *dans* la structure. Or il se pourrait bien qu'il ne s'agisse là que de trois manières, plus ou moins jubilatoires, de sauter à pieds joints dans le trou que le texte place sous nos pas - un trou qui nous oblige à accepter la fuite du sens non comme un sens nouveau, plus riche parce que plus ambigu, mais comme ce qui nous appelle à dépasser toute tentation herméneutique. Et ce n'est certes pas un hasard si le premier roman de Gwendolen s'intitule *Deep Down*, ce qu'on pourrait traduire par *Tout au fond*. Du livre en question, le narrateur dit significativement :

« C'était un désert où elle s'était perdue, mais dans lequel aussi elle avait creusé un magnifique trou dans le sable » (*It was a desert in which she had lost herself, but in which too she had dug a wonderful hole in the sand*, VI, p. 296)

Il est vain de prétendre lever le voile (ce que le narrateur lui-même croit naïvement possible¹⁴, avec le résultat que l'on sait) : soit parce qu'il n'y a rien dessous, soit parce qu'on en meurt (l'« organe de vie » initial se transforme objectivement en organe de mort pour tous ceux qui prétendent avoir effectivement « dévoilé l'idole »). Les disparitions successives de Vereker et surtout de Corvick puis Gwendolen correspond bien sûr à une stratégie narrative : il s'agit de retarder toujours plus, et finalement d'éviter, toute « révélation » ; mais la mort des protagonistes peut correspondre aussi à un postulat relevant autant de la métaphysique que de la psychanalyse : l'hypothétique levée de l'énigme passe par la mauvaise rencontre (la *tuchè* lacanienne), celle-là même que fait une autre narratrice de James, celle du *Tour d'écrou*¹⁵. La différence cependant avec la jeune institutrice (différence qui fait que cette dernière fait directement, et comme en pleine lumière, l'expérience de la mauvaise rencontre) c'est

¹⁴ De Gwendolen il se demande anxieusement : « had she seen the idol unveiled ? » (VIII, p. 304).

¹⁵ On ne s'étonnera d'ailleurs pas de la position d'écran qu'elle revendique face à l'apparition : « I was a screen - I was to stand before them. The more I saw the less they would. » (*The Turn of the Screw*, VI, p. 53) - position qu'on rapportera aux conclusions du collectif précisément consacré à *L'Écran* (Toulouse, Presses Universitaires du Sud, 2001).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

qu'elle ne la recherche pas, et donc que la *tuchè* reste bien le fruit du hasard, de l'accident (le fantôme et elle sont surpris de se voir, et Quint lui reproche même d'être là) ; au contraire, ceux qui manifestent une attitude volontariste et qui prétendent soulever le voile, ceux-là sont condamnés soit à quitter la scène (Corvick, Gwendolen), soit à ne jamais rien voir (le narrateur de *The Figure...*).

Autrement dit, les personnages de James échouent, comme les critiques qu'ils semblent avoir créés à leur image, lorsqu'ils cherchent une *réponse* alors que c'est la *question* qu'il faut trouver¹⁶. Car tel est bien le problème : ils prennent pour un contenu (un secret qu'on peut déterrer, une énigme qu'on peut déchiffrer) ce qui relève en fait du dispositif même de l'incompréhensible. Alors qu'il s'agit d'*être attentif à ce qui paraît*, ils prétendent *décoder l'œuvre*. D'où un effet d'incompréhension, qui n'est pas l'incompréhensible lui-même : la vision de ce qui est, entraîne toujours un blocage dialectique qui rend impossible la simple description d'un contenu. Et l'on retrouve l'un des effets majeurs du « sens obtus » tel que le définit Barthes :

« Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que contrairement au sens obvie, il ne copie rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? [...] En somme, ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique)¹⁷. »

Et si je reprends ici la distinction barthésienne, c'est bien sûr à cause de sa pertinence pour l'appréhension de cela même que Vereker prétend cacher dans le tapis de ses livres. Comme la jouissance jamais consommée du malheureux narrateur (qui ne parvient à s'emparer ni de Gwendolen ni de l'« image »), le signifiant, c'est-à-dire le « troisième sens » de Barthes « ne se remplit pas ; il est dans un état permanent de *déplétion* (mot de la linguistique, qui désigne les verbes vides, à tout faire, comme précisément, en français, le verbe *faire*) ; on pourrait dire aussi à l'opposé – et ce serait tout aussi juste – que ce même signifiant ne se vide pas (n'arrive pas à se vider) ; il se maintient en état d'éréthisme perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à

¹⁶ Ils devraient sans doute méditer l'histoire que se plaît à raconter Henri Meschonnic, et qui, dans une école talmudique, fait surgir un élève, brandissant victorieusement une liasse de papiers en criant : « J'ai les réponses, j'ai les réponses ! – qui a les questions ? ».

¹⁷ Roland BARTHES, « Le troisième sens », in *L'Obvie et l'Obtus*, Points Seuil, p. 55.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

ce spasme du signifié, qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix de la nomination¹⁸. ».

Est-ce pour autant que le lecteur, et plus particulièrement le critique, ne peut plus rien dire ? On peut penser, bien au contraire, que plus le texte résiste (plus il y a d'incompréhensible), plus nous pouvons continuer de parler – c'est-à-dire de tourner autour de l'œuvre et d'apprécier, sans la réduire, la part d'ombre qu'elle produit. Mais l'erreur est de vouloir supprimer la coupure entre ce qui est devant et ce qui est derrière le voile : il est vain de prétendre mettre l'ombre dans une lumière qui jamais ne pourra la *faire voir*.

II. Un peu plus qu'une image

En fait, ce qui se joue dans les œuvres de James est toujours peu ou prou de l'ordre de l'apparition, c'est-à-dire, pour gloser Didi-Huberman, que cela n'est jamais apparent, mais *apparaissant* ; et j'ai envie de rajouter également *disparaissant*¹⁹. Dans l'entre-deux où cela se situe, il n'est jamais possible de dire si cela va vers plus ou moins de visibilité : cela se donne dans le même moment que cela se retire – et vice-versa. Pour le dire autrement, cela même qui fonde l'incompréhensible, ne se laisse jamais saisir dans la stabilité d'une vision matérielle ou intellectuelle. Et là encore, le lecteur français est largement floué par des traductions qui apportent des réponses là où l'œuvre se contente de poser des questions – mais telle est, il faut bien l'avouer, la tâche ingrate à laquelle tout traducteur est plus ou moins condamné.

1. The figure n'est pas une image

La traduction la plus courante de *The Figure in the Carpet* est, on le sait, *L'Image dans le tapis* (parfois, ce qui n'est guère mieux, *Le Motif dans le tapis*). Or, si rien n'est plus sage qu'une image, on a

¹⁸ *Id.*, p. 55-56.

¹⁹ Lisant (enfin !) par hasard, des mois après cette communication, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* de Jankélévitch, j'y trouve ces lignes : « Et comment appeler ce qui à la fois devient et tend vers l'apparence, sinon apparition ? Apparition d'ailleurs disparaissante et toujours sur le point de remettre en question et de refouler l'apparence en acte à laquelle elle aboutit. » (*Le Je-ne-sais-quoi...*, vol. I, « La manière et l'occasion », Le Seuil, coll. « Points », 1981, p. 32)

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

envie de dire que rien n'est moins stable qu'une "figure". *The figure* renvoie à une forme extérieure, une enveloppe ; c'est la silhouette d'un être au moment où on commence à le distinguer – c'est-à-dire également au moment où il pourrait disparaître. De façon significative, *figure* est le terme récurrent employé dans *The Turn of the Screw* pour désigner le fantôme de Quint :

"It produced in me, this figure [...] two distinct gasps of emotion" (III, p. 36)

"a figure whose right to of presence I instantly an passionately questioned" (VI, p. 55)

Au chapitre IX, James a même hésité entre le pronom *someone* (quelqu'un) et le substantif *figure* :

"there was a figure in the stair" (ed. R. Kimbrough, Norton, p. 41)

"there was someone in the stair" (*Complete Tales*, vol. X, p. 70)²⁰

Dans *The Beast in the Jungle*, le terme se retrouve, sans qu'on puisse s'en étonner, avec des connotations voisines, pour désigner l'apparition du cimetière :

"the figure who so mutely assaulted him was the figure he had noticed" (VI, p. 399)

Enfin, il n'est qu'à regarder le texte même de *The Figure in the Carpet* pour voir l'expression faire son effet. La seule occurrence qui ne désigne pas directement le « secret » de Vereker renvoie à une présence fantomatique que le narrateur croit voir dévisager son ami Corvick :

"a ghostlier form, the faint figure of an antagonist good-humouredly but a little wearily secure" (V, p. 292)

Au cœur de la nouvelle, une *figure* apparaît donc, fantomatique, à peine visible (*faint figure*), et qui semble fixer le personnage qui lui fait face. Tout se passe en effet comme si là où le narrateur cherchait la clef d'une « énigme », il butait en fait sur une *présence* qui, comme

²⁰ M. Le Corbeiller traduit sans ambiguïté : « il y avait une forme humaine dans l'escalier. »

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

celle du *Tour d'écrou* ou de *La Bête dans la Jungle*, ne fait que croiser son regard.

De même, lorsqu'il est question du livre que Corvick écrit sur sa découverte (et alors même que cette dernière est annoncée comme « le plus beau portrait littéraire qu'on ait jamais peint²¹ », ce qui justifie ensuite la comparaison avec Van Dyck et Velasquez), la “figure” réapparaît comme *poursuivie* par le personnage :

“ *It was in other words to trace the figure in the carpet.* ” (III, p. 303. Je souligne)

Car ce que la tradition française, obnubilée par l'idée d'« image », traduit – par « elle allait autrement dit tracer l'image dans le tapis (*sic*) », doit bien être compris, non comme un motif qu'il suffirait de dessiner d'une main habile, mais comme une présence qu'il s'agit de traquer patiemment :

« Il s'agissait en d'autres termes de suivre à la trace la [*figure*] dans le tapis. »

On ne pourra dès lors plus s'étonner du terme “*mouth*” employé par le narrateur, lorsqu'il supplie le second mari de Gwendolen de lui révéler la nature du « trésor enfoui » de Vereker :

“ [*Gwendolen had*] *found the very mouth of the cave. Where is the mouth ?* ” (XI, p. 313)

L'entrée de la caverne au trésor est littéralement une *bouche* sinon une *gueule* infernale ou animale. Et dans cette traque à l'aveugle d'une présence qui se dérobe indéfiniment, la “figure” réinvestit la silhouette d'une autre « bête », tapie dans la jungle d'une vie... Ainsi le « chat » déjà rencontré dans le texte anglais, et que la traduction française rendait par « le mot de l'énigme²² », retrouve-t-il ici sa place. S'il fait certes pâle « figure » à côté du fauve promis, on peut néanmoins penser, si l'on se souvient de « l'oiseau dans la cage » évoqué par Vereker pour désigner l'appât déposé dans ses livres, que ce chat-là pourrait bien dévoré cet oiseau-ci.

²¹ “*the greatest literary portrait ever painted*”, V, p. 303.

²² “*he had let the cat out of the bag*” (*The Figure in the carpet*, IX, p. 306) / « il avait dit le mot de l'énigme » (Canavaggia, p. 138).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

Et si le chat ne suffit malgré tout pas, le texte lui-même ne se gêne pas pour passer à la taille supérieure, plus convenable à l'inquiétante évolution de la “figure”. Quand Gwendolen évoque la découverte de Corvick elle explique clairement :

“that has simply sprung out at him like a tigress out of the jungle” (VI, p. 297)

L'apparition explicite de “la bête dans la jungle », qui sera la “figure” éponyme de la nouvelle de 1903, ne peut que nous inciter à lire la fin de cette dernière, qui reproduit à sa façon la découverte proprement fatale de Corvick :

“ He saw the Jungle of his life and saw the lurking Beast ; then, while he looked, perceived it, as by a stir of the air, rise, huge and hideous, for the leap that was to settle him”²³.

A cette étape de mon parcours, le lecteur se demandera peut-être où mène la traque que je prétends ici imposer, à mon tour, à la “figure” jamesienne. S'agirait-il seulement de trouver un tigre dans le tapis ? Cela serait se contenter d'une bien piètre descente de lit : à tout prendre, on lui préférera légitimement la vulve ou le phallus que d'aucuns préfèrent voir en lui. Plus sérieusement, ce que je cherche à pointer ici, c'est l'existence non pas d'une « image » à dessiner, ni d'un objet caché à dévoiler, ni d'un trésor enfoui à déterrer – c'est-à-dire d'une solution à trouver à la supposée énigme de l'œuvre –, mais bien l'existence au cœur de l'œuvre (de toute œuvre ?) d'une *présence* qui attend pour se saisir de nous²⁴. Et dans la “figure” du tapis, dans

²³ *The Beast in the Jungle*, VI, in *The Complete Tales of Henry James*, ed. by Leon Edel, vol. 11, Rupert Hart-Davis, 1964, p. 402. « Il reconnut la Jungle de sa vie ; il reconnut la Bête aux aguets. Alors, tandis qu'il regardait, il la vit, comme un frémissement de l'air, se dresser, énorme et hideuse, pour le saut qui allait l'achever. » (Marc Chadourne, coll. « 10/18 », p. 221).

²⁴ On m'accusera peut-être de supposer ici comme une « mystique » du texte ; s'il n'est pas certain que la conséquence du présent parcours soit de cet ordre, cela n'est pas non plus impossible, et n'aurait pour autant rien dont il faille rougir : « S'il suffit d'ailleurs de prononcer les mots de *religieux* ou de *mystique* pour être confondu avec un sacristain, ou avec un bonze profondément illettré et extérieur de temple boudhique, bon tout au plus à tourner des crécelles physiques de prières, cela juge simplement notre incapacité de tirer d'un mot toutes ses conséquences, et notre ignorance profonde de l'esprit de synthèse et d'analogie. » (Antonin Artaud, « La

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

cette silhouette, dans cette apparition, cette forme animée ou animale, que le récit d'Henry James place en son centre toujours fuyant et toujours aimant, je voudrais même ne retenir qu'un point précis, qui fait le lien entre toutes celles évoquées jusqu'ici. Ce point, c'est *l'œil*, qui nous permet de comprendre le fonctionnement inversé de la pulsion scopique – dont l'inversion est précisément cause de l'incompréhensible du texte. Et cet œil, c'est l'œil de la bête qui brille dans les ténèbres, ou plutôt l'œil du texte qui regarde et saisit celui qui le lit et prétend s'en saisir.

2. L'œil de la lettre

Il y a dans *The Figure in the Carpet* un échange qui est au cœur de ce que le texte met en jeu. Comme d'autres, on l'a vu, le passage en question pose un évident problème de traduction, ce qui rend la lecture de James en français souvent si malaisée. Au chapitre IV, Corvick, très excité par les révélations de Vereker au narrateur, explique qu'elles confirment l'impression qu'il a toujours eue « qu'il y avait plus dans l'œuvre de Vereker qu'il ne s'y laissait lire » (comme le traduit Marie Canavaggia). Ce à quoi le narrateur, dépité et sarcastique, répond « que l'imprimerie avait été inventée pour qu'un livre se laissât lire²⁵ ». Le texte anglais avance pourtant une autre proposition : d'un côté "*there was more in Vereker than met the eye*"; de l'autre "*the eye seemed what the printed page had been expressly invented to meet*" (IV, p. 287). Si, littéralement, « l'œil semblait bien être ce pour la rencontre de quoi la page imprimée avait été inventée », c'est exactement parce que le livre est fait pour la rencontre de l'œil, ce que l'on peut comprendre de deux façons : du point de vue de la logosphère, le livre est fait pour être lu ; du point de vue de l'iconosphère, c'est-à-dire aussi au sens premier (car le sens précédent n'est obtenu que par un retournement second) le livre est là pour faire voir un œil, à la rencontre duquel il s'agit d'aller.

Ainsi, à s'en tenir à *The Beast in the Jungle* (dont la métaphore fondatrice, on l'a vu, est également au cœur de *The Figure in the Carpet*), ce n'est pas, loin de là, forcer le texte que de voir dans la lente progression de l'œuvre l'assomption d'un regard – et bien d'un

mise en scène et la métaphysique », in *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 1978, p. 45 ; coll. « Idées », p. 70)

²⁵ Coll. « 10/18 », 1996, p. 112.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

regard *sur* le personnage, et non d'un regard *du* personnage (assouvissement de la pulsion scopique). Plus John Marcher approche de ce qui fut l'horizon de toute sa vie (fondée sur le sentiment obscur d'un événement unique destiné à fondre un jour sur lui, comme un fauve sur sa proie), plus semblent se multiplier les yeux qui se posent sur lui²⁶ :

“ [...] Oh!’ Marcher softly groaned as with a gasp, half spent, at the face, more uncovered jus then than it had been for a long while, of the imagination always with them. It had always had its incalculable moments of glaring out, quite as with the very eyes of the very Beast.” (II, p. 372)

« Oh ! gémit doucement Marcher en un soupir qu'on eût dit exhalé à la face, plus distincte en cet instant que jamais, de l'Image [the imagination] qui ne les quittait pas...Car au moment imprévisible où Elle surgissait, Elle dardait des regards qui paraissaient jaillir des yeux de la Bête elle-même. » (trad. Marc Chardourne, coll. « 10/18 », p. 181)

Après la mort de May, qui avait décidé d'attendre avec lui, le surgissement de « la Bête », le regard demeure, et se fait même plus insistant. Agenouillé sur la tombe de celle qu'il aurait pu aimer, il l'aperçoit, comme gravé dans la pierre :

“If the face of the tomb did become a face for him it was because her two names [May Bartram] were like a pair of eyes that didn't know him.” (V, p. 396)

« Si la tombe prit soudain l'apparence d'un visage, ce fut parce que les deux noms accouplés ressemblaient à deux yeux qui ne le connaissaient pas. » (trad. cit., p. 212)

²⁶ Dans *The Aspern Papers*, le narrateur fait à peu près la même expérience. Tentant de mettre la main sur une correspondance hypothétique de son écrivain fétiche, le narrateur ne parvient qu'à faire surgir de derrière la visière verte (*green shade* - autre écran s'il en est) où il semblait se terrer, le regard terrifiant de Juliana : “She looked at me as from the mouth of her cave” (étrange expression proche de celle rencontrée dans *The Figure*). / “I want to watch you – I want to watch you !” / “Juliana stood there [...] watching me ; her hands were raised, she had lifted the everlasting curtain that covered half her face, and for the first, the last, the only time I beheld her extraordinary eyes.” (H. James, *Great Short Novels*, ed. by Philip Rahv, Dial Press Inc., New York, 1950, respectivement p. 527, 534, et 546)

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

Juste avant le saut final de la Bête, le regard se détache encore, comme flottant devant lui, et le fixant, immobile :

“ He seemed [...] to wander, which was more extraordinary yet, round and round a third presence – not wandering she, but stationary, still, whose eyes, turning with his revolution, never ceased to follow him.” (VI, p. 398)

« Dans ses pérégrinations il tournait, fait plus extraordinaire encore, autour d'une troisième présence qui, elle, n'errait pas, mais gardait l'immobilité, dont les yeux ne cessaient point de le suivre en ses évolutions. » (trad. cit., p. 215)

Ces yeux, qui traquent le personnage qui croyait traquer la Bête, ne cesse en fait de hanter l'écriture de James, comme si celui-ci ménageait toujours une faille par laquelle le texte regarderait celui qui le regarde. Faut-il aller jusqu'à le repérer dans les mots en « p » maladroitement évoqués par le narrateur de *The Figure in the Carpet* comme possible solution de l'énigme supposée ? “*Papa, potatoes, prunes*” (III, p. 284) Après tout, plutôt que d'en rajouter dans les « p » en faisant ainsi le jeu d'un narrateur qui se fourvoie manifestement²⁷, nul ne nous empêche de voir dans le légume et le fruit évoqués, tout autant que dans la figure paternelle qui les accompagne, la trace de cet œil²⁸. Mieux, et pour quitter une herméneutique certes aléatoire, l'œil n'est-il pas, plus qu'aucune autre, « la bonne lettre », “*the right letter*”, la neuvième de l'alphabet, le « i » qui se prononce précisément comme “*eye*” ? Qui m'empêchera dès lors de croire que j'ai à mon tour – et mieux que mes prédécesseurs, comme il se doit – décrypté l'énigme de Vereker ?

On voit pourtant que s'il s'agissait simplement de substituer un œil à un sexe (les deux – ou les trois si l'on compte vulve et phallus –

²⁷ Ainsi fait, on l'a vu (*supra*, note 8), Maria Canavaggia qui démultiplie la consonne en traduisant – en dépit du sens mais en croyant bien faire – « Papa, pipe, pipeau ».

²⁸ “*Eye*” peut renvoyer aussi bien à l'œil de la pomme de terre qu'au bourgeon qui donnera du fruit. Quant au Père, il suffit d'ouvrir la monumentale biographie de James par Léon Edel pour en rencontrer « l'œil omniprésent ». Qui plus est, celui-ci fut porté significativement non sur le fils (l'écrivain) par le père (ce qui eut sans doute exclu de la liste la rare et affectueuse dénomination “*papa*” [sic], « petit père », utilisée dans l'œuvre), mais sur le père lui-même. Ce dernier, en effet, sentait en permanence une mystérieuse présence le regarder, au point d'être un jour frappé d'une crise de délire qui le marqua durablement (l'affaiblissant et justifiant, elle, si l'on accepte ce raisonnement, la tendresse de l'expression “*papa*” précédemment citée)...

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

étant, on le sait, intimement liés), le gain serait sans doute assez faible. Un nouveau « code », toujours plus subtil, se substituerait simplement à un autre. En fait, l'œil qui est au cœur de la “figure” n'importe pas en tant que tel (même si l'on peut légitimement penser que toute l'œuvre postule son existence). Autrement dit, quand on a trouvé l'œil du texte on n'a rien trouvé, si l'on se contente de voir en lui un objet enfoui et déterré par la sagacité du lecteur. L'œil n'est pas dans la « profondeur » du texte, comme un trésor que l'on découvrirait, mais bien à la surface du texte, intriqué dans son tissu, véritable trame dont le texte n'est pas séparé, et qui le rend à la fois évident et invisible. Ce qui compte, ce n'est donc pas l'œil comme objet ou comme structure de sens, mais l'œil comme *dispositif* ou comme *organe de la relation*, qui fait du texte un *sujet*.

III. L'incompréhensible comme sujet

1. Ce qui nous regarde

L'œil du texte est le lieu même de l'incompréhensible : par lui passe la relation que l'œuvre tente d'établir avec nous ; il est comme une brèche ouverte au cœur du texte et par où *le texte nous regarde*²⁹. Aussi le texte lui-même tend-il à recouvrir l'incompréhensible qui le constitue, et le fait nécessairement (contrairement à un incompréhensible accidentel, après lequel viendrait la compréhension). Comme trame, l'incompréhensible est donc absolument indissociable du texte qui se tisse à partir de lui. De même que Philippe Ortel pouvait le désigner comme « ce qui cadre sans être cadré », il est ce qui nous relie à l'œuvre sans pouvoir lui-même faire l'objet d'une liaison (comme les catégories kantienne sont ce qui nous permet de penser sans être elles-mêmes pensables) : d'où son caractère absolument irrécupérable et inanalysable ; d'où, aussi, l'erreur fondamentale du narrateur de *The Figure in the Carpet*. Ce que nous apprend la nouvelle de James, c'est qu'il ne faut pas

²⁹ Je reprends, une nouvelle fois, les propositions que Didi-Huberman formule à propos de l'œuvre d'art (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992). Mais tandis qu'Huberman s'attache par là à détacher peinture et sculpture de tout fonctionnement discursif (modalités du *visible* opposées radicalement aux modalités du *lisible*), ce que j'essaie de montrer c'est que la littérature elle-même bascule de cet autre côté que le philosophe tente de soustraire à la rhétorique.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

chercher un objet dans le texte ; il faut simplement (mais c'est le plus difficile) décadrer son propre regard pour voir ce qui dans l'œuvre obscurément nous regarde. En fait, ce qu'Henry James thématise de la sorte c'est l'expérience que l'on devrait pouvoir faire avec toute œuvre digne de ce nom, et qu'un autre artiste, peintre celui-là, me permettra de désigner – sans excessif esprit de sérieux – *l'expérience Arnolfini*.

Car Van Eyck, par lequel il nous faut faire à présent un détour, est sans doute celui qui, avant James mais dans le registre pictural, a rendu le plus manifeste ce rapport que l'œuvre d'art établit avec nous. Avec *Les Époux Arnolfini*³⁰, tout part d'un aveuglement qui ressemble fort à celui des personnages de *The Figure in the Carpet* - aveuglement provoqué par l'évidence même du miroir, point focal de la toile, machine à faire parler à défaut de faire voir. Que d'encre ce miroir fit, en effet, couler ! D'un côté, on l'a abondamment étudié comme « détail caractéristique d'une attitude foncièrement réaliste, voire d'une prédilection pour le trompe-l'œil »³¹. De l'autre, on s'est acharné sur le supplément de réel inscrit *dans* le miroir (où l'on aperçoit plus que ce qui se laisse voir au premier plan). Qui est cette forme, cette *figure*, qu'un regard minutieux saisit dans l'orbe du reflet ? Ainsi s'est-on notamment attaché à supposer la présence du peintre dans sa peinture, que le miroir permettrait de localiser avec précision³². Autrement dit, la critique a toujours résolument scruté le miroir pour y trouver des objets ou des personnes, pour y voir une *image*, comme les traducteurs dans le tapis de James. Or, il suffit de faire un instant abstraction de tout contenu, de laisser, à distance, flotter notre propre regard sur la scène, pour que soudain fonde sur nous l'éclair d'un regard qui nous transperce : à force de regarder *dans* le miroir, on avait oublié le miroir lui-même, rond, poli et galbé comme un œil dont il aurait jusqu'aux cils, œil immense au cœur du tableau, œil qui nous regarde et qui nous interroge, suspendant résolument notre propre capacité à le questionner – au point qu'à trop

³⁰ The National Gallery, Londres.

³¹ *Le Larousse des grands peintres*, sous la direction de Michel Laclotte, Paris, 1976, p. 118.

³² Cf. : « Suspendu au mur du fond, le petit miroir convexe nous permet de percevoir [...] des personnages qui se tiennent sur le seuil de la pièce et que seuls les mariés peuvent avoir devant les yeux : les invités [...] au nombre desquels [...] le peintre. » (Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977, p. 20)

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

le regarder on finit par perdre pied³³. Car tel est bien l'enjeu de la peinture, dans ce renversement du *voir* en *être vu* (dans cette déplétion du sens obtus, comme le disait Barthes, qui consiste à ne pas se remplir, à rester vide pour accueillir ce qui doit venir). Ainsi agissent les revenants d'Henry James (du *Tour d'écrou* à *La Troisième Personne* en passant par *Sir Edmund Orme*) : il ne sert à rien de les interroger et de chercher à les comprendre (pour les remplir d'un sens) ; il ne s'agit pas de les voir mais de se laisser voir par eux, d'être saisi par le regard qu'ils portent sur qui les regardent. Si bien qu'au bout du compte, on a bien affaire ici à ce qui reste absolument insaisissable, irrémédiablement incompréhensible dans l'œuvre. J'ai beau voir, je ne vois rien ; c'est moi qui suis vu. Ce n'est pas moi qui comprends, c'est moi qui suis compris, pris dans et par ce que je prétendais comprendre.

2. Ce qui nous comprend

Autrement dit, la lecture des nouvelles de James, après le tableau de Van Eyck, nous invite à envisager un renversement total de l'approche traditionnelle de l'œuvre d'art et du texte en particulier : ce n'est pas à nous de les saisir, avec des outils tous plus sophistiqués (stylistiques, linguistiques, thématiques, analytiques ou autres) ; mais c'est à nous de nous laisser littéralement saisir par l'œuvre qui nous *point*. Naïf si l'on n'y prend garde, le postulat ne suppose pourtant pas une béate passivité, qui livrerait notre subjectivité à ce qui n'est, le plus souvent, qu'impression ou émotion suspecte, intuition sans concept. L'exigence inquiète d'un sens doit cependant s'effacer derrière (venir après) l'attention à ce qui advient dans l'œuvre, l'accueil discret d'une présence, l'attente patiente d'une *figure* qui apparaît pour peu qu'on lui en laisse l'espace et le temps, pour peu aussi, bien sûr, que l'œuvre ait su, d'abord, lui laisser sa place.

Aussi est-ce bien nous, et non l'œuvre, qui produisons toujours l'incompréhensible que nous y voyons ; et lorsque nous voulons

³³ Après avoir scruté non le miroir mais la critique, j'ai fini par trouver confirmation de ce qui n'est pas un délire personnel, chez Jacques Darriulat (dans *Métaphores du regard. Essai sur la formation des images depuis Giotto*, Laguna, Paris, 1993). Après avoir simplement rapporté l'objet au dispositif de la perspective (p. 22), Darriulat finit par formuler très exactement l'impression que dégage le tableau : « L'œil du miroir nous regarde. » (p. 32), « [il] est la brèche ouverte au-delà de laquelle tout commence. » (p. 33).

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

attraper, à la manière des personnages de James, le soi-disant « secret » de l'œuvre, c'est nous même que nous attrapons. Le secret n'est jamais qu'un appât (“*a bait on a hook*³⁴”), une souricière (“*a piece of cheese in a mouse-trap*³⁵”) : c'est le clin d'œil de l'œuvre, à nous adressé pour nous séduire (d'où le caractère artificiel des stratégies narratives de James qui n'ont d'autre fonction que d'ouvrir la porte de la cage, celle de l'oiseau de Vereker - “*a bird in a cage*³⁶” – ou celle du roman du même nom – *In the Cage*). Et c'est bien parce que le narrateur de *The Figure* cède trop promptement à cet appel qu'il se retrouve comme « un prisonnier dans son donjon » (“*my goalers had gone off with the key. I find myself quite as vague as a captive in a dungeon*³⁷”). Les jeux d'apparition/disparition que mettent communément en œuvre les textes de James servent donc à ferrer le regard de celui qui scrute le réel au point d'en oublier le réel lui-même. Mais ils supposent, du coup, une tension sans décharge, contrairement au *mot d'esprit* (auquel l'incompréhensible emprunte sa structure extérieure tout en la privant irrémédiablement de sa fonction compensatoire).

Aussi Henry James montre-t-il de façon évidente la « double contrainte » (le *double bind* pragmatique) à laquelle nous soumet toute œuvre, en articulant l'appel pressant du *punctum* et le rejet constant du *sens obtus*. Qu'on me pardonne de retrouver au passage une part de ce qui fait la force de l'écriture sarrautienne – ce battement continu du texte qui ne cesse de nous dire : « Comprenez ! » et « De toute façon vous ne comprendrez pas »³⁸. L'appel que lancent les yeux de l'Inconnu³⁹ chez Sarraute, comme ceux de la Bête ou de la *figure* chez James, c'est le *punctum* barthésien, qui me tire, m'attire, « *me point*

³⁴ *The Figure in the Carpet*, III, p. 284.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Id.*, p. 183.

³⁷ *Id.*, X, p. 310.

³⁸ Ce qui est exactement le moteur du tragique sarrautien. Le tropisme est à la fois nécessairement incompréhensible et appel à une communion par la compréhension.

³⁹ « L'appel qu'ils lançaient, pathétique, insistant, faisait sentir d'une manière étrange et rendait tragique son silence. / Comme les autres fois, mais avec plus de force encore, de détermination et d'autorité, son regard s'empara de moi [...] je sentais comme il lançait vers moi, avec un douloureux effort, de la nuit où il se débattait, son appel ardent et obstiné. » (*Portrait d'un inconnu*, Folio, p. 80-81 / Pléiade, p. 83-84)

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

(mais aussi me meurtrit, me poigne)⁴⁰». En même temps, le « troisième sens », irrécupérable, est ce qui me tient à la porte, ce qui m'empêche de passer sans dommages un seuil proprement infranchissable. Et l'articulation du *punctum* et du troisième sens, c'est précisément l'incompréhensible, mais l'incompréhensible intrinsèque à l'œuvre (qui me convoque sous son regard, tout en m'obligeant à rester à distance) : comme la Bête ou la *figure*, encore une fois, mais aussi comme le « petit pan » qui tue littéralement Bergotte⁴¹ en le renvoyant à sa propre incapacité à traverser le mur (à le traverser vivant).

Si bien qu'au bout du compte l'œil dans le tapis fonctionne comme une porte – mais une porte particulière, qui réclame un « droit de passage » (c'est le titre du dernier livre de Vereker, *The Right of Way*⁴²). La « servitude » qu'il impose consiste à renoncer à percer son « secret » et réclame d'être entièrement soumis à l'œuvre, dompté par elle, *overmastered* (c'est le titre du dernier livre de Gwendolen⁴³). Pour tout dire, l'œil de James, s'il est une porte par laquelle l'œuvre nous regarde, est une porte comme celle de la parabole kafkaïenne, que l'on ne peut, dès lors, s'empêcher de citer :

« Une sentinelle se tient postée devant la Loi ; un homme vient un jour la trouver et lui demande la permission de pénétrer. Mais la sentinelle lui dit qu'elle ne peut pas le laisser entrer en ce moment. L'homme réfléchit et demande alors s'il pourra entrer plus tard. « C'est possible, dit la sentinelle, mais pas maintenant. » La sentinelle s'efface devant la porte, ouverte comme toujours, et l'homme se penche pour regarder à l'intérieur. [...] il se décide à attendre quand même jusqu'à ce qu'on lui permette d'entrer. La sentinelle lui donne un escabeau et le fait asseoir à côté de la porte. Il reste là de longues années. [...] Finalement, sa vue s'affaiblit et il ne sait pas si la nuit se fait vraiment autour de lui ou s'il est trompé par ses yeux. Mais maintenant il discerne dans l'ombre l'éclat d'une lumière qui brille travers les portes de la Loi. Il n'a plus pour longtemps à vivre désormais. [...] Et, ne pouvant redresser son corps raidi, il fait signe au gardien de venir. Le gardien se voit obligé de se pencher très bas sur lui, car la différence de leurs tailles s'est extrêmement modifiée. « Que veux-

⁴⁰ *La Chambre claire*, 10, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, p. 49.

⁴¹ Voir Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 176.

⁴² *The Figure in the Carpet*, X, p. 309.

⁴³ *Id.*, IX, p. 308.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

tu donc encore savoir ? demande-t-il, tu es insatiable. » « tout le monde cherche à connaître la Loi, dit l'homme, comment se fait-il que depuis si longtemps personne que moi ne t'ai demandé d'entrer ? » Le gardien voit que l'homme est sur sa fin, et, pour atteindre son tympan mort, il lui rugit à l'oreille : « Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme⁴⁴. »

Comme le fait remarquer Didi-Huberman, qui évoque quant à lui ce texte à propos des sculptures de Robert Morris, « la parabole de Kafka décrit [...] une situation d'inaccessibilité [...], cependant produite par le signe même de l'accessibilité : une porte toujours ouverte »⁴⁵, situation qui est exactement celle à laquelle sont confrontés aussi bien les lecteurs de James que ceux de Vereker : la *figure* s'ouvre à eux de façon manifeste sans qu'ils puissent jamais y accéder (III, p. 282-283). Plus intéressant encore, lorsque Didi-Huberman évoque les deux attitudes possibles face à ce seuil infranchissable de la Loi kafkaïenne, il retrouve exactement les deux possibilités incarnées par les protagonistes de *The Figure in the Carpet* :

« [...] il en est du voir comme de la loi : « chacun y aspire » - pour reprendre cette vérité qui aura fini par sortir entre les lèvres fatiguées de l'homme de la campagne. Chacun y est aspiré. Et chacun devant l'image [...] se tient comme devant une porte ouverte dans le cadre de laquelle on ne peut pas passer, on ne peut pas entrer : l'homme de la croyance veut y voir quelque chose au-delà [*c'est Corvick plongé dans l'œuvre de Vereker*] ; l'homme de la tautologie se tourne dans l'autre sens, dos à la porte, et prétend qu'il n'y a rien à chercher [*c'est le narrateur lorsqu'il renonce à sa quête et accuse Vereker de mystification*]⁴⁶ »

Quant à la porte, elle est cet œil par laquelle l'œuvre me regarde, mais aussi cette faille ouverte dans l'œuvre, ouverte par l'œuvre, comme « une brèche dans un mur, ou une déchirure, mais œuvrée, construite, comme s'il fallait un architecte ou un sculpteur [*ou un écrivain comme James*] pour donner forme à nos blessures les plus intimes. Pour donner, à la scission de ce qui nous regarde dans ce que

⁴⁴ Franz KAFKA, *Le Procès*, ch.IX, trad. A. Vialatte, Livre de poche, p. 346-349.

⁴⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁶ *Id.*, p. 192-193.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

nous voyons, une espèce de géométrie fondamentale »⁴⁷ - la géométrie même du tapis où apparaît la *figure*.

Et ce que nous dit la parabole jamesienne comme la parabole kafkaïenne, ce n'est pas tant notre nécessaire incapacité à *combler* le désir en nous attisé par l'œuvre⁴⁸, que l'insatiable désir de l'œuvre elle-même, qui nous attire, nous aspire et nous point, parce qu'elle *nous désire*. Car ce qu'Henry James parvient finalement à pointer magistralement, c'est la constitution de l'œuvre en véritable sujet désirant, et par là même en vrai sujet de l'incompréhensible.

3. Le sujet de l'incompréhensible

L'idée, qui elle-même point au terme de ce long cheminement à travers le texte jamesien, n'est pas si banale qu'il y paraît. Parce que l'œuvre ne tient, ne nous tient, que par sa capacité à faire surgir l'Autre devant nous, ce que l'œil du texte postule, ce n'est pas une relation spéculaire du même au même (nous ne nous « retrouvons » pas plus dans le texte que nous ne nous « retrouvons » dans le miroir Arnolfini), mais bien une relation d'altérité, d'étrangeté radicale. Et l'incompréhensible est précisément la relation qui nous unit à cet Autre qui nous regarde à travers l'œuvre – à travers l'œil que l'œuvre parvient, lorsqu'elle y parvient, à ouvrir en son cœur. Chez Henry James, il se trouve que la langue et son fonctionnement interne facilitent grandement cette épiphanie d'un « sujet de l'œuvre » (celui que Meschonnic traque par d'autres moyens, grâce aux notions de « voix » et de « rythme »). On se souvient de l'échange entre Vereker et le narrateur de *The Figure in the Carpet* à propos de la « bonne lettre » à trouver ; doit-on encore s'étonner si l'œil (*the eye*) s'écrit lui-même comme une lettre (*i*) qui n'est autre que l'expression même

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ D'où le danger qu'il y a à traduire "the Great Want Met" de *The Great Good Place* (*Complete Tales*, vol. 11, p. 23) par « le grand désir comblé », comme le fait Evelyn Clavaud dans *Le Lieu du Rêve (La Troisième Personne précédé de Un lieu de rêve*, trad. Evelyn Clavaud, Perpignan, Editions Mare Nostrum, 1992). Le personnage, George Dane, ne comble pas son « grand désir » (qui est surtout grand *besoin* et grand *manque*) ; il le *rencontre* (*to meet*), se cogne presque contre lui, à moins que ce ne soit celui-ci qui le frappe ou se jette sur lui, comme un fauve rencontré dans la jungle...

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

du sujet en anglais (*I*). Le classique jeu d'homophonie⁴⁹ prend ici tout son sens, son poids et sa valeur. Produit par la langue avant de l'être par le texte, le regard-sujet est explicitement fondateur de l'écriture jamesienne. Mais ce je-voyant des récits d'Henry James, en apparence producteur desdits récits (via la vision d'un narrateur à la capacité cognitive limitée et qui se voit lui-même débordé par les faits), est lui-même comme happé par le texte, qui l'ingère et le digère positivement, au point de devenir le seul vrai sujet de la vision – « nature naturante » et non plus « naturée », pourrait-on dire avec Spinoza. Ou, comme le dit Roland Barthes, « le texte périme les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) : "L'œil par où je vois Dieu est le même œil par où il me voit"⁵⁰ » - ce même œil qu'active étrangement May Bartram dans *The Beast in the Jungle* :

"It was only May Bartram who had [...] the feat of at once – or perhaps it was only alternately – meeting the eyes from in front and mingling her own vision, as from over his shoulder, with their peep through the apertures⁵¹."

« Seule May Bartram avait [...] réussi d'un coup – ou peut-être alternativement – le tour de force de rencontrer les yeux de face et d'y fondre sa propre vision, comme si penchée par dessus son épaule, elle regardait aussi à travers leurs pupilles. »

Car tout me fait croire qu'avec James, et sans doute bien d'autres qu'il faudrait précisément lire ainsi, c'est le texte lui-même qui, regardant par dessus mon épaule, se met à me regarder lisant et à me désirer⁵². Et ce désir du texte – qui n'est ni simple « plaisir » (« confort », « sentiment de réplétion où la culture pénètre librement⁵³»), ni pure « jouissance » (« secousse », « ébranlement » et

⁴⁹ Un seul exemple suffit, dans le sonnet 104 de Shakespeare : "To me, fair friend you never can be old, / For as you were when first your eye I eyed, / Such seems your beauty still."

⁵⁰ *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », p. 29.

⁵¹ *The Beast in the Jungle*, II, p. 368.

⁵² Ce qui expliquerait, me suggère Philippe Ortel, qu'il y aient certains textes dont on ne veut pas partager la représentation, non parce qu'ils seraient *illisibles* ou parce qu'ils toucheraient à l'*indicible*, mais peut-être parce que, justement, l'on ne veut pas qu'ils nous regardent (qu'on pense aux récits de déportation étudiés par Karla Grierson).

⁵³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 34.

Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis (Sur Henry James) », in
L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan,
coll. Champs visuels, 2003, p. 137-165.

« perte⁵⁴ ») – est bien, en définitive, ce qui est et le plus évident et le
plus incompréhensible.

Arnaud Rykner
Université de Toulouse-le-Mirail
Février-mars 2000

⁵⁴ *Ibidem.*